

BOGDÁN LÁSZLÓ:

# A bécsi diptychon kérdésköre

„A kígyó pedig ravaszabb vala minden mezei vadnál, melyet az Úr Isten teremtet vala, és monda az asszonynak: Csakugyan azt mondta az Isten, hogy a kertnek egy fájáról se egyetek? És monda az asszony a kígyónak: A kert fáinak gyümölcséből ehetünk; De annak a fának gyümölcséből, mely a kertnek közepette van, azt mondá Isten: abból ne egyetek, azt meg se illessétek, hogy meg ne haljatok. És monda a kígyó az asszonynak: Bizony nem haltok meg. Hanem tudja az Isten, hogy amely napon ejéndetek abból, megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok lesztek, mint az Isten: Jónak és gonosznak tudói. És látá az asszony, hogy jó az a fa eledelre, s kedves a szemnek és kíváncsi az a fa a bölcsességért: szakaszta azért annak gyümölcséből, és evék, és ada a vele levő férjének is, és az is evék.”<sup>32</sup> A Biblia ekként írja le a Bűnesetet, amely a Bécsi diptychon bal szárnyának témája, míg a jobb szárnyon Krisztus siratása jelenet látható. Ezt mind a négy Evangélium leírja, de számunkra talán a legrészletesebben János evangélista, amikor a következőket írja: „Ezek után pedig kéré Pilátust az arimathiai József (aki Jézus tanítványa vala, de csak titokban a zsidóktól való félelem miatt), hogy levehesse a Jézus testét. És megengedé Pilátus. Elméne azért és levevé a Jézus testét. Eljőve pedig Nikodémus is (a ki éjszaka ment vala először Jézushoz), hozván mirhából és áloéból való kenetet,

mintegy száz fontot. Vevék azért a Jézus testét, és begöngyölgeték azt lepedőkbe illatos szerekkel együtt, a mint a zsidóknál szokás temetni”<sup>33</sup> Máté és Márk pedig arról adnak hírt, hogy a Mária Magdaléna és a másik Mária is ott voltak.<sup>34</sup> A két kép mérete meglepően kicsi; mindkettő 35,5x23,2 cm, tehát alig valamivel nagyobbak csak, mint egy A4-es lap. Eredetileg mindkét tábla mindkét oldala festett lehetett, hiszen a Siratás hátoldalán is láthatók festés nyomai, bár ennek keletkezési ideje nem tisztázott a festékrétegek nagyfokú sérültsége miatt.<sup>35</sup> De mindennek ellenére a két tábla viszonylag jó állapotban maradt fenn, beleértve ebbe a Szt. Genovefa grisaille ábrázolását a Bűnbeesés hátoldalán. Mindhárom ábrázolás ma a bécsi Kunsthistorisches Museum tulajdona.

Hugo van der Goes életéről meglepően sokat tudunk. Ezt leginkább annak köszönhetjük, hogy élete vége felé belépett a Brüsszel melletti Roode – kolostorba, mint laikus testvér, és e kolostor krónikása emlékezik meg róla első ízben 1500 körül, mint nagy tehetségű festőről. Ugyanez a Gaspar Offhuys írja róla krónikájában, hogy melankóliában szenvedett, azaz, hogy valamilyen lelki betegsége volt<sup>36</sup>. Ezen kívül tudjuk róla, hogy Gentben született 1435/40 körül. 1467-ben a genti céh mesterévé választják. 1474-76 között a genti festőcéh dékánjává választotta, valamint, hogy a 70-es évek elején kezdte el a Monforte – oltárt. 1475-ben festette a Portinari – oltárt, ami

<sup>33</sup> Jn. 19, 38-40.

<sup>34</sup> Mt. 27, 61., Mk. 15, 47.

<sup>35</sup> Sander (1992), 81.

<sup>36</sup> Löhneysen (1956), 265.: Offhuys: „Dieser Bruder war in seiner Eigenschaft als ausgezeichnete Maler infolge der Erhitzung seiner Einbildungskraft zu Träumereien und Halluzinationen geneigt und dadurch im Gehirn erkrankt.”

<sup>32</sup> Mózes I. 3, 1-6.



egyben az egyetlen biztosan datálható műve. 1475-ben lép be a Brüsszel melletti Vörös kolostorba. 1478 körül Edward Bonkil számára fest. 1477 és 1482 között festi a berlini Pásztorok imadását, valamint a brüggei Mária halálát. 1481-ben testvérével Kölnbe utazik, ahonnan súlyos betegen tér vissza. 1482-ben hal meg a kolostorban.

A ma három részből álló diptychonon eredetileg, nyitott állapotában, bal oldalon a Bűnbeesés, jobb oldalon a Siratás volt látható, csukott állapotban az előlapon Szt. Genovefa grisaille ábrázolása, a hátlapon pedig minden bizonnyal a megrendelő, vagy egy későbbi tulajdonos neve, címere jelent meg. Mai állapotában a Bűnbeesés és Szt. Genovefa két külön képként, keretben látható, különválasztva a Siratás jelenetétől.

Szt. Genovefa egy gótikus falfülkében, párnán állva jelenik meg, kezében nyitott könyvvel, melyet mindkét kezével fog. Baljában égő gyertyát tart, melyet egy kisördög akar éppen elfújni, mindhiába. Kézfejn és fején kívül egész testét köpeny borítja. Kibontott, hullámos haját gyöngysorszerű hajpánt fogja össze. A gazdagon profilált téglalap alakú fülke egy nyomott csúcsívben zárul. A csúcsív feletti két ívháromszögben egy-egy ótestamentumi jelenet látható: bal oldalon Káin és Ábel áldozata, jobb oldalon pedig a Testvérgyilkosság. A falfülkét belül sima falfelületek határolják. A fülke alatt felirat olvasható, plasztikusan, mintha kőbe lenne vésve: SANCTA GENOVEFA. A grisaille ábrázolás és az árnyékok meggyőző, plasztikus, szoborszerű hatást keltenek, amit a párna fülkéből kinyúló csücskének vetett árnyéka csak még jobban érzékeltet.

A bal szárny belső oldalán a meztelen ősszülők teljes alakú aktját láthatja a szemlélő, amint a tudás fájának bal oldalán, Éva a fához közelebb, Ádám, Éva jobbán állnak. Ádám alakja a magasabb, kissé Éva felé fordul, jobbajával eltakarja a szemérmét, balját pedig Éva felé nyújtja, hogy azzal vegye el az almát, melyet majd Éva nyújt neki. Éva szemérmét kardliliom takarja el. Bal lábával kissé Ádám felé lép, míg bal kezével az ellenkező irányba, felfelé a fa felé nyúl, és egy almát szakít le éppen. Fejével is az alma irányába néz, amivel csak még erősebbé teszi azt a kissé kicsavart mozdulatot, amivel egyfelől Ádám, másfelől a Tudás fája felé fordul. Dús haja hullámosan omlik egészen a vádliáig. Hasa formája pedig olyan mintha terhes lenne. Bőre legalább két árnyalattal fehérebb, mint Ádámé. A Kísértő visszataszító keveréklény női fejjel, szalamandra testtel, úszóhártyás lábbal ábrázolva. Haja három fonatban, három szarvat formáz, ami egyértelműen ördögi lényét van hivatva kihangsúlyozni. Bőre citromsárga a hasán, hátán méregzöld, ami nagyban elüt mindkét ősszülő emberi bőrszínétől. A Kísértő alakja mintegy másfél fejjel alacsonyabb Évánál, így a fejek, egy, a háttér lankájával megegyező esésű vonal mentén helyezkednek el. Szokatlan kompozíció, hogy a Tudás fája nem az ősszülők, hanem a Kísértő és a két ősszülő között helyezkedik el. Így a sátáni lánynak sikerül elbújni Ádám tekintete elől, Éva és a fa takarásába. Így pszichológiai feszültség jön létre a kompozícióban. A Kísértő igazából Évát csábítja el. Ádámhoz pedig Éván keresztül jut el a gyümölcs<sup>37</sup> A buja, „paradicsomi” táj

<sup>37</sup> Pächt (1994), 157 „Die einflüsternde Schlenge ist hinter dem Rücken Evas, deren Haar bereit bis nahe zum Boden herabströmt, und hinter dem Baum von Adams bilken verborgen.”



hátterében emelkedő lankán fák, bokrok nőnek. Az előtér aprólékosan kidolgozott növénygazdagságát a Kísértő háta mögött látható kiszáradt patakmeder töri meg, mely a háttérben látható tóból ered. A képsík közepétől jobbra helyezkedik el a tudás fája. Fiatal lombkoronájára mintha a felkelő nap sugarai vetülnének. Alakja mindenképpen kettéosztja a képsíkot, hiszen koronája a kép felső szélét súrolja, törzsével pedig a lábak zónájában nő ki a földből. A háttérben az azúrkék ég látható, a horizontvonal mentén fehér árnyalatba csap át, amely a pirkadat színvilágához szintén jól passzol.

A jobb szárnyon a golgotai jelenet kompozícióját látjuk. A Bűnbeeséssel ellentétben itt borús, viharos, esti égbolt tárul elénk, a levegős kompozíció és a meztelen testek helyett, itt zsúfolt előteret látunk, ahol az alakok sokaságától és a ruhák fodrozódásától a háttér szinte csak az alakok fölött pillantjuk meg, de itt is csak mint kopasz, sivár hegytetőt, rajta üresen meredező kereszttel. A kereszt körül vészjóslóan keringő fekete madarak szálnak. Az alakok sokaságából csak a ruhátlan Krisztus teste tűnik ki, amint teljes alakjával elnyúlik siratói között. A kép két szélén egy-egy ülő/térdelő alakot látunk, akik, mint élő keret határolják a kompozíciót. A képsík bal oldalán fehér köpenyben, fehér, turbánszerű főkötőben Mária Magdaléna, összekulcsolt kézzel tekint ki a nézőre. Jobbra, minden bizonnyal Nikodémus alakja látható, amint lefelé tekintve, inkább magába fordul semmint valamit szemlél. Rajta sötétkék szőrmekabát, barna harisnyája fölött vörösbarna csizma, fején rikító piros sapka, előtte a földön aranyozott kalap, rajta Krisztus töviskoronája. Kezében Krisztus halotti leplét tartja, amire

arimathiai József a testet fekteti. Arimathiai József idős emberként jelenik meg a képen, amint sötétkék kabátjában, kezével Krisztus hónalja alá nyúlva, élettelen testét támasztja. Krisztus testén a haláltusa nyomait lehet megfigyelni. Oldalsebe jól látható, homlokáról vér csordul alá. Teste hullamerev pózban van, végtagjai már-már elkéültek. Jobbján Mária, fájdalomtól bénultan, ájultan dől előre fia holttestére, de hátulról János hirtelen elkapja és megtartja az egyensúlyából kimozdult testet. Köpenye vadul ráncolódik a heves mozdulattól. Az Anya és a Szeretett Tanítvány a hagyományoknak megfelelően kék ruhában és fehér fejkendőben, illetve sötétvörös köpenyben vannak. Mária mögött egy fiatal szakállas férfi térdel, sötétbarna szőrmebundában a földön. Hátrafordulva nyújtja a két mögötte álló Máriának a kereszt szögeit. Az egyik (a késszürke köpenyes) megfogja a szögeket, s közben fehér fejkendőjével a könnyeket törli ki szeméből. A másik pedig egy szöveget csókolgat. Az utóbbi profilban van ábrázolva, világosbarna-sárgás ruhát visel, fején fehér kendőbe csavart főkötő. A jobb felső női alak, széttárt karokkal siet a halott siratására. Lépteiből látszik, hogy még csak most ért a színhelyre. Ruhája divatos, fejkötője díszes, áttetsző. A kép színvilága a Bűnbeeséssel összehasonlítva visszafogottabb, árnyalataiban inkább a tompább, törtebb színek dominálnak. Ezzel szemben a figurák mozgása sokkal hevesebb. Az alakok jobbra dőlnek, míg az egész kompozíciót meghatározza a fejek vonalát összekötő diagonálisok mozgásiránya, amely a Bűnbeesés visszafogottabb erővonalaira rímel, de azt fel is erősíti.

A Siratás hátoldala régen elvesztette eredeti festékrétegeit. Ma már csak egy



virágos rét, valamint két láb részlete vehető ki rajta.

A kép provenienciája a XVII. századig vezethető vissza. A brüsszeli Galéria 1659-es inventáriuma leírja a képet, és van Eyck-nek attribuíja. 1659 után Ambras kastélyába kerül, ahol 1780-ban két darabra szedik. Így kerül a Siratás Bécsbe a Felső Belvedere-be. 1804-ben a bal szárnyat is kettéválasztják. Így kerül a Bűnbeesés az Alsó Belvedere-be. A Szt. Genovefát ábrázoló kép még 1884-ig Ambras-ban marad.

A táblák összetartozását először 1884-ben E. Ritter von Engerth<sup>38</sup> ismerte el a Kunsthistorisches Museum újra felállításakor. Ő, az 1659-es inventárium képével azonosítja és van Eyck-nek adja. 1887-ben attribuíta először a diptychont L. Scheibler<sup>39</sup> Hugo van der Goes-nak. Ezt az attribúciót aztán már nem kérdőjelezték meg többé<sup>40</sup>.

Először A. Goldschmidt próbálta meg elhelyezni időben a képet Hugo van der Goes életművében<sup>41</sup>. Ő korai képként datálta, ami nagyban meghatározta a későbbi kutatást is<sup>42</sup>. A korai datálást Goldschmidt arra alapozta, hogy a Bűnbeesés összülőpárja nagy mértékben levezethető van Eyck Genti oltárának Ádám és Éva ábrázolásából, amely az első élethű aktábrázolás. Valamint a Szt. Genovefa fülkéje fölött megjelenő grisaille ábrázolás, mely domborműnek hat, és amelyen Káin és Ábel áldozata valamint a Testvérgyilkosság látható, szintén van Eyck Genti oltárán jelenik meg, Ádám és Éva ábrázolásai felett. Ezen kívül megemlíti, hogy

a Siratáson Rogier van der Weyden stílusjegyei figyelhetők meg. Mindezzel azt látja bizonyítottnak, hogy a mű korai munka, amikor a fiatal festőre még erősen hathatott elődei stílusa. 1938-ban K. Oettinger<sup>43</sup> a diptychont későbbre datálta. A Frankfurti Mária – oltárt jól datálhatónak tartja, mert a képen ábrázolt donátor pár ebben az évben házasodtak: 1478-ban. A bécsi diptychon átdatálásakor figyelmeztet arra, hogy milyen szoros stilisztikai párhuzamok húzhatók a Siratás és a berlini (késői datálású) Pásztorok imádása, valamint a brüggei Mária halála c. kép között. A két tábla pedig (Bűnbeesés, Siratás), ugyan elsőre tartalmaz néhány ellentmondásosságot, de alapjában véve elfogadhatónak tartja egybetartozásukat.

Bár Oettinger késői datálása viszonylag kevés elutasításba ütközött, azért voltak akik megkérdőjelezték, mint Einem<sup>44</sup>, Panofsky<sup>45</sup>, Pächt<sup>46</sup>. Végül a kutatás mégis a késői datálás mellett foglalt állást: Arndt<sup>47</sup>, Winkler<sup>48</sup>. Winkler itt Sanders Bening (a Burgundi Mária mestere) bécsi imakönyvének egyik ábrázolására hivatkozik, melyet Merész Károly imakönyvébe, több más figurális ábrázolással együtt beillesztett, amelynek, Krisztus felszögezését a keresztfára jelenetét ábrázoló egyik lapján egy nagyon hasonló Mária – János csoport figyelhető meg, mint amilyen a mi képünkön feltűnik. Képünket

<sup>38</sup> Engerth (1884), 161-163.

<sup>39</sup> Scheibler (1887), 279.

<sup>40</sup> Sander (1992), 73.

<sup>41</sup> Goldschmidt (1903)

<sup>42</sup> Sander (1992), 73.

<sup>43</sup> Oettinger (1938), 43-76.

<sup>44</sup> Einem (1941/42), 188-194.

<sup>45</sup> Panofsky (1953), 338.:1467-68k.-re teszi

<sup>46</sup> Pächt (1969), 53.

<sup>47</sup> Arndt (1961), 169.

<sup>48</sup> Winkler (1964), 43-44.: „Schwerlich reichen Abhängigkeiten und Unausgeglichenheiten aus, um das Wiener Diptychon früh zu datieren. Die hohe Meisterschaft der Malerei, die ausgeprägt goesischen Typen lassen es nicht zu. Um 1477 spätestens muß die Komposition vorgelegen haben.”



ekkor (1477k.) másolták és így került át ez a ritka típus a Hugo képről a Keresztre szögezésre, tehát ez nyugodtan tekinthető terminus ante quem – nek. Tehát Winkler a korai datálás mellett tört pálcát, de mégsem hajlandó 1477-nél előbbre tenni a diptychon keletkezését.

Összefoglalva a két tábor álláspontját megállapítható, hogy míg azok, akik a korai datálást képviselik mind a Bűnbeesés stílusanalíziseire támaszkodnak, és arra hajlanak, hogy a Sírátás kapcsolatait a késői berlini és brüggei munkákkal figyelmen kívül hagyják, addig a késői datálás hívei konzekvensen a Sírátást helyezik a középpontba, s érvelésükben a Bűnbeesést háttérbe szorítják. Egyedül Robert Rey<sup>49</sup> próbálta meg ezt a kényszerhelyzetet feloldani azzal, hogy a Bűnbeesést a Porinari oltár elé, azaz 1475-’76 elé datálta, a Sírátást pedig az életmű nagy munkáinak hatását tükröző késői festmények közé. Mindenesetre ez a vélemény nem talált követőre.

A képek állapota, a Sírátás hátlapjától eltekintve elég jó. Bár egyiknek sincs meg az eredeti kerete. Mivel a Bűnbeesés és a Szt. Genovefa ketté vannak fűrészelve, mindkét kép rendkívül vékony, s emiatt mindkettőt parkettázni kellett.

A Szt. Genovefa táblájának felülete ugyan helyenként meg van dörzsölve, és kis restaurálások, pótlások is kivehetőek rajta, de kimondott károsodás, nagyobb színvesztéssel nem látható rajta. A falfülke és a ruha színrétegeinek átlátszósága miatt az alárajzolás sokszor kitűnik, de nagy eltérés a színes rajz és az alárajzolás között szabad szemmel nem figyelhető meg.

A Bűnbeesés alakjain a testrészeken használt festékréteg kopása megengedi, hogy a kép keletkezésének történetébe még szabad szemmel is bepillantást nyerjünk. Pentimeni (szándékok megváltoztatása) látható Ádámon az alárajzoláshoz képest: a jobb kar és a kéz tartását megváltoztatta a festő. Az alárajzoláson ezek kissé feljebb vannak, mint a kész festményen, de még az alárajzolást korrigálta a festő. Itt ceruzával történt az alárajzolás, hiszen a vonalak vastagsága nem változik (mindannyiszor vékonyak 3-4mm), erősségük sem ingadozik. Mivel a vonalak rövidek, keresők, skiccelők és viszonylag sok van belőlük, azt a következtetést lehet levonni mindebből, hogy a képhez nem volt előre elkészített vázlat, vagy vázlatok, hiszen a művésznek ott a táblán magán kellett megtalálni a helyes arányokat, a megfelelő kompozíciót. Különösen sok pentimenti figyelhető meg a kezeken, lábakon: pl. Éva jobbjának almát tartó ujjai már a festés befejezése után lettek lazábbra fogva, hiszen az áttetsző festékrétegeken átüt az alatta levő zöld réteg, amely a pázsithoz tartozik. Ezzel szemben a tájon, vagy a Kísértőn nem látszik pentimeno. A szalamandra mögötti tájháttér színkezelése és festékhasználata a távolságot érzékeltetve „előrébb” pöttyözött, „hátrébb” inkább lavírozott, ami a térhatást fokozza. A tér így módon való érzékeltetése ekkor, a XV. században még szokatlan, s csak a XVI. században válik bevett módszerré. A második színréteg a horizontvonal felett szabad szemmel is kivehető nem precíz munka (nem olyan mint a festmény többi részlete). A másodlagos színréteg itt gyakran belemegy a lanka fáinak kontúrjaiba. Ez valószínűleg egy XVI. századi kiegészítése a domboldal lejtőjének, amivel a meredekség valamivel enyhébb lett.

<sup>49</sup> Rey (1845)



A Sírátás állapota nem olyan jó mint a Bűnbeesés. Így Mária köpenyének és az előtérben térdeplő Nikodémus ruhájának színei megkoptak. Mária köpenyének modellálása már alig kivehető. A kép szélein a festés másodlagos körülfestés eredménye és néhol még az eredeti rétegre is rámeleg. János köpenyének magasságában a hegyháthoz hozzá van festve egy rész, amely szintén későbbi lehet. Ez a szín ugyan az a türkizkék, mint amilyen a Bűnbeesés ráfestését végezték a XVI. században. Egy esetleges utalás erre az időpontra igazolhatná, hogy ténylegesen egy időben történt a két kiegészítés. Részlegesen szinte mindegyik figurán kivehető az alárajzolás, sokuknál pentimenti is megállapítható. Különösen jól kivehető Krisztus testén és halotti leplén az alárajzolás. De ha jobban megnézzük a vonalakat kitűnik, hogy ezen a képen egészen más az alárajzolás típusa, mint a Bűnbeesésén. A vonalak itt nem kísérletező módon vannak megrajzolva, hanem egy mozdulattal, keresgélés és megszakítás nélkül futnak végig a figurák kontúrjain. A másik nagy különbség Krisztus és Ádám alakja között az, hogy míg Ádám alakján nem találunk modelláló, árnyékoló vonalkákat, addig Krisztus testét beborítják a párhuzamos, árnyékolást megjelölő vonalak. Ezen kívül még az is látszik, hogy a besiető női alak csak későbbi hozzátoldás.

A jobb szárny hátlapja romos állapotban maradt ránk. Az 1659-es inventárium szerint egy fekete sas volt látható egy címeren<sup>50</sup>. A festés technikája a XVI. század elejére enged következtetni.

A röntgen felvételek megerősítették azt a feltételezést miszerint a Bűnbeesés és a Sírátás képek szélei át vannak festve. Az infravörös reflektográffal készült fényképeken pedig jól látható az alárajzolás különböző mértéke egyfelől a Szt. Genovefán és a Sírátáson, másfelől a Bűnbeesésén. A Bűnbeesésén további változtatások figyelhetők meg: Ádám combján és csípőjén, a bal kézen és a test bal oldalán. Ezeken a helyeken az alárajzolás és a festéssel való kivitelezés között kicsi a különbség, míg Ádám arcának bal felén jelentős változtatások figyelhetők meg a bal szemén és az orron. Ezek a felvételek azt is megmutatták, hogy valóban kereső vonalakkal állunk szemben az alárajzoláson, ezen kívül láthatók az árnyékolás párhuzamos, rövid vonalkái Ádám jobbja alatt, vagy a Kisértő nyakánál. Ezeken kívül még egy fontos megfigyelés tehető a fényképek alapján: a ceruzával végzett alárajzolás végső körvonalát a festő egy vékony ecsetvonással kiemeli.

A Szt. Genovefát ábrázoló képen jelentős változtatások nem figyelhetők meg az alárajzoláshoz képest. A ráncok és a kéz alakításán kívül jelentős kompozícióbeli eltérés nem látható. Bár a szent alárajzolásán kereső vonalak figyelhetők meg, sőt a művész a szent bal kezét többször is átrajzolta. Másként van ez a Sírátással. A szabad szemmel is megfigyelhető változtatásokon (Krisztus testén) kívül jól látható a képen egy teljes kompozícióváltás az alárajzolás befejezése és a festékretegek felhordása között. Míg Krisztus és a mellette térdelő alak alárajzolása és a festményen való kivitelezése között csak aránykorrigáló változtatások vannak, addig János, a kereszt és a két, János mögött álló alak alárajzolása és végső állapota

<sup>50</sup> „In einen külzenen vergulden Rāmbli auswendig auf einer Seithen St. Genovefa, auf der anderen ein Schildt warin ei schwarzer Adler”



radikálisan különbözik. János az alárajzolás első változatán lényegesen mélyebbre hajol és feje is lejjebb van. A mögötte álló, szemét törülő női alak gesztusa ugyan nem változott, de elhelyezése igen: 1 cm-rel jobbra és 2 cm-rel lejjebb helyezkedik el a végső kompozíción. A tőle jobbra lévő asszony alakja is 1,5 cm-rel jobbra, valamint kissé feljebb van elhelyezve. A háttérben álló kereszt az alárajzolásban lényegesen nagyobb és egy létra van nekitámasztva. A kitárt kezű, besiető asszony az első fázisban nem volt betervezve. Körvonalain keresztül jól láthatók a mögötte elhelyezkedő Golgota hegy kontúrjai. Az alárajzolásban megjelenő első változat egy szinte teljesen szimmetrikus háromszög kompozíció lehetett, ahol a háromszög csúcsa csak kissé volt a képsík közepétől balra eltolva. Így a figurák vonalának meredek lejtése megfelelt a Bűnbeesés eredeti horizontvonalának meredekségével. A kompozíció a képsík bal felére való eltolását a kitárt karú sirató nő beiktatása tette szükségessé.

A Siratás árnyékolása az alárajzolásban mindenhol kis, párhuzamos, egyirányú vonalakkal történt, kivéve Krisztus testén. A Szt. Genovefát ábrázoló grisaille kép alárajzolásának árnyékolása nagyban különbözik a Siratás alárajzolásának árnyékolásától. Míg a Siratásban a képsíkkal párhuzamos sraffozás figyelhető meg, addig a Szt. Genovefát ábrázoló képen anyagkövető sraffozás látható. A Siratás képen Krisztus testének a képsíkkal párhuzamos sraffozása nagyon hasonlít az edinburghi Gnadenstuhl ábrázoláson látható Krisztus testének sraffozásával. Ezen kívül párhuzamba állítható még a berlini Pásztorok imádása képen balról beérkező pásztorok köpenyének

és a Siratásban János köpenyének sraffozása, valamint a brüggei Mária halála képen, Krisztus látomásszerű alakjának köpenyének és a Siratásban képen térdelő Mária Magdaléna ruhájának sraffozása. Az eddigi kutatás a két tábla (Bűnbeesés, Siratás) eltérő stílusát eddig azzal magyarázta, hogy a teológiai tematikájuk ellenpontozásra épül, s ez az ellentétpár a képek stílusában is kifejezésre jut<sup>51</sup>. De azt mégis nehéz lenne tudatos művészi koncepcióként értelmezni, hogy a Bűnbeesés és a Szt. Genovefa alárajzolása ennyiben különbözzék a Siratás alárajzolásától.

Egy másik figyelemreméltó megfigyelést C. Thompson és L. Campbell tett<sup>52</sup>. E szerint a Siratásban a még meg nem száradt festékréteg részleges kikaparásával Hugo a felületstruktúrát differenciálta és ezzel Arimathiai József szakállát, valamint János haját tette plasztikusabbá. Ugyanez a festői fortély figyelhető meg a berlini Pásztorok imádásán és az edinburghi táblákon is. A Bűnbeesés Évjának haján, bár kézenfekvő volna, nem alkalmazza a festő ezt a technikát.

Itt kell megemlítenünk még a táblákon végzett dendochronológiai vizsgálatok eredményét, miszerint a két tábla nem egyidős. A Bűnbeesés táblájának évgyűrűi 1212 és 1479 közé esnek, míg a fát 1463-ban vágták ki. A Siratás táblájának évgyűrűi 1300 és 1454 közöttiek, míg a fát 1469-ben vágták ki. Ha abból indulunk ki, hogy egy ilyen kaliberű festmény fatábláit legalább 10 évig szárították, akkor a

<sup>51</sup> Thompson, Campbell (1974), 87.

<sup>52</sup> Thompson, Campbell (1974), 89.: „In this case he drew lines in the wet paint with a point, perhaps the handle of his brush, rather than simply creating a texture. We find it in the beard of Joseph of Arimathea, who holds up Christ's body, and in the hair of the man immediately behind him.”



Bűnbeesés legkorábban 1473k. készülhetett, a Siratás pedig csak 1479k. – írja Sander. Ez az adat pedig leginkább azt a korai datálást zárja ki, melyhez Cuttler<sup>53</sup>, 1470 körüli datálásával csatlakozik. Mindebből arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a két táblát időben szétválasszuk egymástól. Mégis a dendochronológiai vizsgálat rengeteg bizonytalan adatot és hipotetikus felvetést tartalmaz.

Valójában a Bűnbeesés keletkezése valamivel a Monforte – oltár előtt datálható, amely E. Dhanens<sup>54</sup> szerint 1470-72 körül keletkezhetett. Vitathatatlan, hogy a Bűnbeesés és a Királyok imádása közeli rokonságban állnak egymással nem csak tájképükkel, de a fejek fiziognómiája is rendkívül szoros rokonságot árul el<sup>55</sup>. Ádám, mintha a második király testvére lenne, Éva mintha Mária rokona lenne, a Kísértő pedig a második király szolgájának mimikáját juttatja eszünkbe. A Bűnbeesésben az egyik legkorábbi saját kezű alkotást láthatjuk, amely még a Monforte – oltár előtt készült.

A Bűnbeesés tulajdonosa minden bizonnyal ugyanúgy Hugo van der Goes-tól rendelte meg a tábla kibővítését diptychonná, és a Bűnbeesés hátlapjának lefestését is Szt. Genovefa alakjával, aki talán a megrendelő feleségének névpatrónusa lehetett<sup>56</sup>. A Siratás alárajzolása stilisztikailag az edinburghi

Szentháromsággal, a berlini Pásztorok imádásával és a brüggei Mária halálával mutat rokonságot. Stíluskritikai és a dendochronológiai vizsgálatok alapján azt a végkövetkeztetést lehet levonni, hogy a Siratás semmi esetre sem készülhetett 1479-nél lényegesen korábban. Tehát valószínűleg nem sokkal a berlini Pásztorok imádása és a brüggei Mária halála előtt.

A képsík jobb felső részén kitárt karokkal besiető női alak semmiképpen sem lehet Mária Magdaléna, mivel a hagyományokhoz híven, ő Krisztus lábánál szokott elhelyezkedni, mint az már kiderült az első képkoncepcióból. A kitárt karú nő divatos ruhája nagyon is rokonítható az előtérben térdelő Nikodémus ruháival. A divatos ruhákat viselő férfi kalapja előtte hever a földön és emlékeztet a korabeli fejedelmi kalapokra, rajta Krisztus töviskoszorúja, amely a művész részéről az „Imitatio Chsisti” vizuális megnyilvánulása<sup>57</sup> lehetne, ha nem jelenne meg a képen a kitárt karú hölgy. Ugyanis, míg Nikodémust a világosan kivehető portrévonások ellenére lehet, mint a Siratásban résztvevő szentet értelmezni, ugyanezt már nem lehet megtenni a kitárt karú nővel. A férfi (Nikodémus) markáns portrévonásai mellett, öltözéke, a töviskorona és a kalap kapcsolata, valamint a piros sapka meggondolandóvá teszik, hogy nem a kép megrendelőjéről van-e szó. Ennek megfelelően a kitárt karú nő minden bizonnyal a megrendelő felesége vagy lánya lehet.

A Bűnbeesés összülői, - mint már szó volt róla – rokonságban állnak a Genti oltár Ádám és Évájával, ami a kép korai datálását

<sup>53</sup> Cuttler (1968), 151.: „The problematical character of the Brussels panel is immediately sensed if it is compared with the *Fall of Man* and *Lamentation* diptych in Vienna, considered to date before 1470, and often presented as the earliest works of Hugo.”

<sup>54</sup> Dahnens (1985), 21. A legidősebb királyt itt Merész Károly kancellárjával, mint donátorral azonosítja.

<sup>55</sup> Sander (1992), 78.

<sup>56</sup> Pächt (1994), 156. „...sie könnte ja die Namenspatronin der Stifterin gewesen sein.”

<sup>57</sup> Danny (1980), 121-124.



látszott bizonyítani, amennyiben a fiatal művész még nem tudta kivonni magát az idősebb „mesterének” hatása alól. A Kísértő újszerű alakja és a kompozíció meglepően hasonlít egy „I” iniciálé bűnbeesést ábrázoló jelentére a Haarlami Bibliából. Nem csak a kompozícióban hanem a sárkánygyík alakjának megjelenítésében is hasonlít a két kép egymásra. És mivel ez az ikonográfiai típus igen sokban eltér a hagyományos „kígyós típustól”, felmerül a kérdés, hogy vajon mennyiben volt hatással a Haarleml Biblia Hugora. Sander arra a következtetésre jut, hogy ugyan időben a Bűnbeesés előtt keletkezett a Biblia, mégsem mondható ki, hogy a két ábrázolás között közvetlen, kölcsönös viszony állt volna fenn. Sokkal inkább beszélhetünk egy közös előkép létezéséről, ahonnan mindkét művész meríthetett.

A Siratás előképeiről először J. Destrée írt 1914-ben<sup>58</sup>. Itt felhívja a figyelmet Roger van der Weyden Mauritshuis in den Haag – beli Krisztus siratása képére, melyet a kutatás nem fogad el általánosságban, mint Roger saját kezű alkotását<sup>59</sup>, de Panofsky óta, mint Roger saját kezűleg (1463-ban) elkezdett alkotását tartja számon a tudomány, melyet később a műhely fejezett be. De az attribúálás és datálás mégsem olyan egyértelmű mint ahogy azt az eddigi kutatás feltételezte. Mivel a haagai kép nem csak Hugo Siratásával áll kapcsolatban, hanem a Portinari – oltárral is. A sirató asszony fejtípusa és a hajéke a mauritshuisi kép bal oldalán ugyan hasonlít a Portinari Mária Magdaléna fejére, de a firenzei kép Margitjával látszik ruhát cserélni. A mauritshuisi, kezét hevesen összekulcsoló

nő pedig ruházatában a Portinari – oltár Magdalénájával mutat szoros rokonságot. És ugyanez a szerepcser játszódik le Péter és Pál esetében. Míg Péter a Portinari – oltár Antaljának fekete köpenyét hordja, addig Pál egy zöld ruhába és egy piros köpenyben van, úgy mint a másik (Portinari) képen Tamás. Mi lehet a kapcsolat a Portinari – oltár és a Mauritshuisi kép között? A haagai képen minden bizonnyal Magdaléna kettős szerepeltetéséről van szó. Ugyanis éppúgy a képsík bal alsó részén, Krisztus fejénél térdelő nő, mint a kezét összekulcsoló, kicsit feljebb álló alak Mária Magdaléna. De egyik sem Krisztus lábánál foglal helyet, mint ahogy Mária Magdaléna szokott. Ezt a helyet ezen a képen a megrendelő foglalja el, mögötte patrónusaival Péterrel és Pállal. A kép bal szélén álló nőalakok (a balzsamos tégelyt tartó és a kezét összekulcsoló) ezek szerint csak a kompozíciós egyensúly megtartása végett kerültek a képre, miután a kép jobb szélére rákerült a donátor és az őt ajánló két szent<sup>60</sup>. Ez a kép azonban nem datálható az 1470-es évek végénél korábbra, így a Roger reneszánsz részeként kell számon tartanunk, miszerint Roger egyes műveinek másolatai csak halála után készültek volna el. Mindenesetre a bécsi Siratáshoz, mint előképet ki kell zárnunk a mauritshuisi Krisztus siratását.

A. Rosenauer (1969) szerint Hugo orientációja Roger irányába nem elvetendő. Hiszen a XV. századi osztrák festészet, valószínűleg egy 1430 körül keletkezett Roger Siratás hatásait tükrözi. Ez a kép elveszett, de hatása kimutatható az 1469-re datált bécsi Schottenaltar-on, amely párhuzamba állítható a bécsi Siratással. A Krisztus felé forduló alakok egyértelműen levezethetők egy Roger –

<sup>58</sup> Destrée (1914), 41.

<sup>59</sup> Friedländer (1924), 124., Davies (1972), 79.

<sup>60</sup> Sander (1992), 86.



féle ősképből. A Siratás alárajzolását tekintve a háromszög kompozíció itt még markánsabban van jelen, nem beszélve a keresztnek nekitámasztott létráról, amely szintén megjelent a Siratás első, még csak alárajzolt verziójában. Ennél nyilvánvalóbb nem lehet a Roger – re visszavezethető Siratás ábrázolás. Csak a Jobb felső sarokba utólag befestett nő borította fel ezt a háromszög kompozíciót.

Így a bécsi Siratás 1479 körüli datálással biztosan a Portinari – oltár és az edinburghi szárnyak után készült, de minden bizonnyal a berlini Pásztorok imádása és a brüggei Mária halála előtt. Így a Siratás és a Szt. Genovefa az első Hugo „ultima maniera”-jából ránk maradt mű. És mivel a fejek típusa ilyen markánsan eltér a Portinari – oltár és az edinburghi táblák angyal- és női fejtípusaitól, viszont emlékeztet minket a Monfort – oltár Mária fejtípusára, megkísérelhető megtenni azt a megállapítást, hogy itt Hugo, a fejek típusát tudatosan a firenzei és az edinburghi táblák előtti időszakhoz, a Bűnbeesés fejtípusaihoz tette hasonlóvá<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Sander (1992), 90.